

Nr. 36. Kraków, Marzec 1924. Rok VI.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRZEDPŁATA KWARTALNA WYNOSI W MARCU MAREK 1,500.000·—

Konto P. K. O. 140.055.

Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem:
ROMAN FEREK KRAKÓW, UL. ŚW. TOMASZA 35, „GŁOS NARODU“.

Konto P. K. O. 140.055.

DR. JÓZEF REISS.

Przyczynek do dziejów muzyki w Polsce.

(Wyjątek z tomu LXI. Nr. 4 Rozprawy Polsk. Akad. Umiej. — Wydział Filologiczny).

„Chwała Tobie Gospodzinie“.

Kodeks Działyńskich w bibljotece Kórnickiej z roku 1455 i 1460. (D. I.) zawiera wśród przekładu statutów na karcie 114 fragment pieśni na cześć św. Stanisława. Fragment ten obejmuje trzy zwrotki tekstu:

1. Chwała thobye gospodzyne
Ysz o thwych szwyatych czescz slyne
Kthora nygdy nye szagynye
Y na wyeky nye przemynye.

2. Weszel szą polszka korono
Ysz masz takhyego patrona
Dostoynego Stanyslawa
Yenszye wyszedl Sczyepanowa.

3. Then yeszczye swey mlodosczy
Napelnijon boszkyey mylosczy
Wyodącz swoy szywoth we cznosczy
Wytrval w swey sprawyedlywosczy.

Po tych trzech zwrotkach dodał pisarz uwagę: *ultra non habeo*. Prócz tekstu znajdują się w rękopisie nuty melodji, przeznaczonej na trzy głosy.

Tekstem pieśni zajęli się historycy literatury; z rękopisu Kórnickiego ogłosił go Wacław Aleksander Maciejowski w Dodatkach do III tomu „Piśmiennictwa polskiego“ (Warszawa 1851, 1852, str. 38 i 39), czytając błędnie wyraz *ultra* jako *ulteriora*; wydał go również Antoni Zygmunt Helcel w I tomie „Starodawnych prawa polskiego pomników“ (Warszawa 1856. Wstęp § 22, str. XXIX), a nie w II tomie, jak błędnie podaje Dr. W. Nehring, który powyższe trzy zwrotki zamieścił w „Altpolnische Sprachdenkmäler“ (Berlin 1887, str.193 i 194) i za Maciejowskim cytuje błędny wyraz *ulteriora*. (To samo u M. Bobowskiego i J. Łosia).

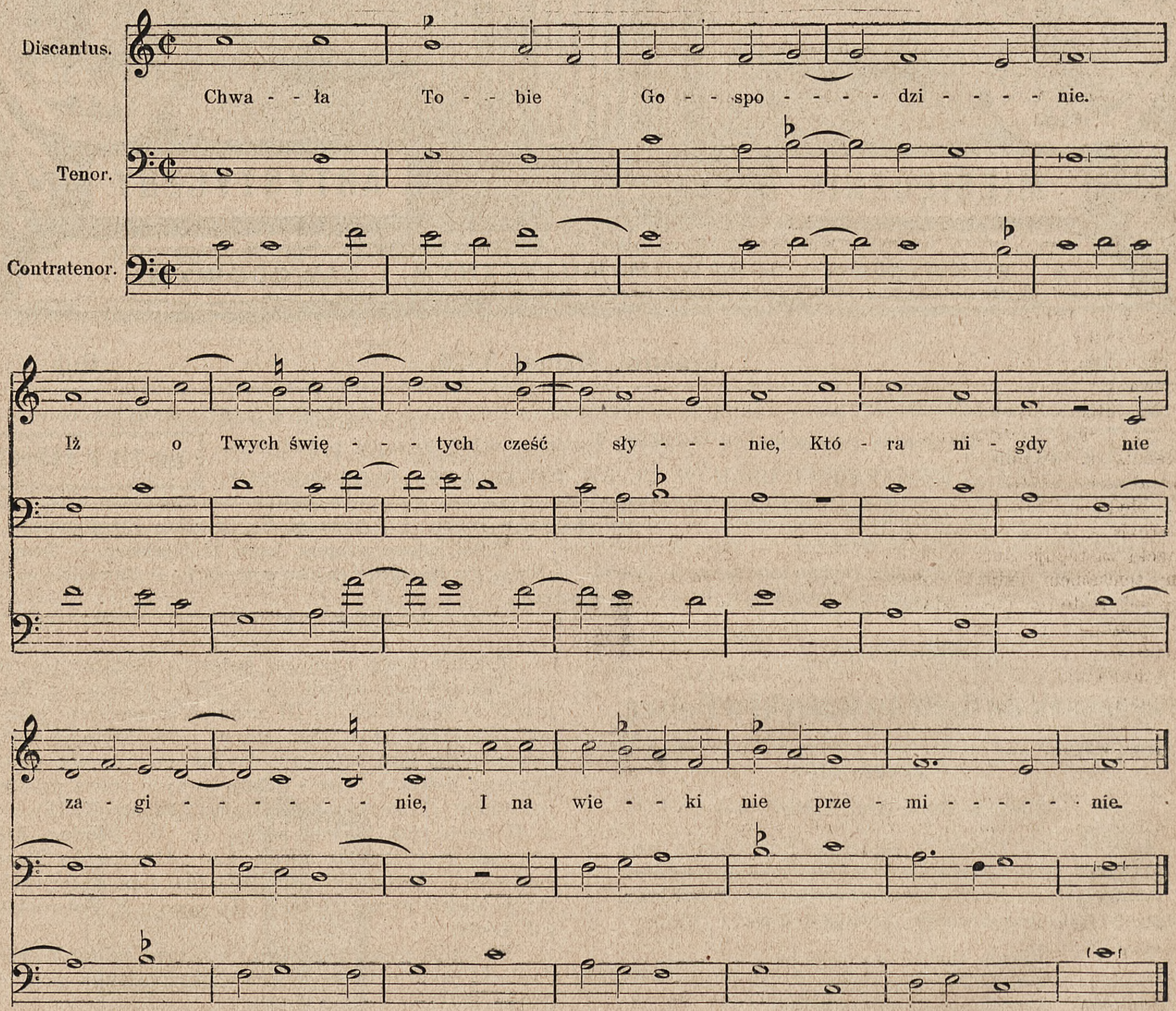
Fascimile pieśni z tekstem i z nutami ogłosił Wojciech Sowiński jako dodatek do „Słownika muzyków polskich“ (Paryż 1874).

Rękopis Kórnicki zawiera trzy całe zwrotki pieśni; niewiadomo więc, dlaczego prof. Jan Łoś mówi w „Przeglądzie językowych zabytków staropolskich“ 1915, str. 427 o „nieskończonej trzeciej zwrotce“. Cała pieśń pojawiła się w zbiorze „Pieśni postnych“ w r. 1617. Stamtąd uzupełnił Mikołaj Bobowski pierwotny fragment 20 dalszemi zwrotkami i w tej nowej redakcji umieścił cały hymn w pracy swojej „Polskie pieśni katolickie“ (Kraków 1893, str. 110 do 112, Nr. XXXVII).

Melodja, zachowana w rękopisie Kórnickim, zanotowana w nutach mensuralnych, przeznaczona jest na trzy głosy: dyskant, tenor i kontratenor. Wszyscy historycy literatury podają za Maciejowskim i Helclem błędnie, że „jestto harmonja na dwa głosy, tenor i kontratenor“, gdyż

tylko te właśnie dwa głosy zaopatrzone są napisem: *tenor* i *kontratenor*, zaś nad górnym głosem brak wskazówki, że to jest *discantus*. Również i Aleksander Poliński przypuszcza w „Dziejach muzyki polskiej“ (str. 40), że melodja ułożona jest na dwa głosy, a trzeci głos, znajdujący się w rękopisie, jest niezawodnie obcy, gdyż nie łączy się harmonicznie z dwoma innemi głosami“. Błędy, zawarte w rękopisie nie pozwoliły Polińskiemu dokonać transkrypcji pieśni. Nadto odczytuje Poliński błędnie wyrazy *tenor huius* (sc. cantionis) jako *tenor primus*, co i wprowadził nieznaczne retusze; i tak w 17 takcie dyssonującą minimę dyskantu f_1 zastępuje minimą g_1, w 18 takcie zaś dwie minimy kontratenoru *d*, *e* poprawia na *c*, *d*, ażeby zapobiedz dyssonującej nonie między *e* kontratenoru i f_1 dyskantu. Jakkolwiek te retusze nie usunęły właściwych błędów, to jednak zasługą ks. Surzyńskiego jest to, że on pierwszy dał transkrypcję pieśni, cennej jako jeden z najwcześniejszych zabytków naszej muzyki wielogłosowej.

Drugim, który po ks. Surzyńskim zajął się pieśnią



oczywista nie ma sensu, choćby ze względu na konstrukcję i ugrupowanie głosów.

Dopiero ks. Dr. Józef Surzyński wykrył zasadniczy błąd, utrudniający transkrypcję i przełożył pieśń na nowoczesne nuty, umieściwszy ją w pamiątkowej książce „Obchodu 100-rocznicy urodzin Chopina“ (Lwów 1912 referat „Najnowsze prace w dziedzinie historji muzyki w Polsce“, str. 119). Błąd główny polega na tem, że głos dyskantowy zanotowany jest niewłaściwie w kluczu mezzosopranowym, gdy tymczasem ma to być klucz C sopranowy na pierwszej linji. Ks. Surzyński starał się również usunąć inne dostrzeżone i niewątpliwe błędy oryginału „Chwała tobie gospodzinie“, był Dr. Zdzisław Jachimecki. W „Przeglądzie muzycznym“ (Warszawa 1913, Nr. 115) poświęcił jej kilka uwag krytycznych i umieścił jej transkrypcję, zaznaczywszy fermatami kadencje każdego wiersza muzycznego. Pracy ks. Surzyńskiego stawia Dr. Jachimecki zarzut, że „jego restytucja została dokonana zupełnie na surowo“ (str. 10). Wobec przytoczonych wyżej retuszów zarzut ten jest nieuzasadniony i uderza tembardziej, że transkrypcja Dra Jachimeckiego pozostawia wszystkie błędy oryginału, a nawet je pomnaża przez to, że w kontratenorze w 12 takcie wprowadza problematyczny krok septymy $d-c_1$, lubo w oryginale jest poprawny krok

oktawy d—d_1. Dr. Jachimecki nie usuwa błędów oryginału w tem przekonaniu, że kompozycję „należy przyjąć taką, jaką jest istotnie, nie zaś idealizować jej na podobieństwo dojrzałych utworów obcych, z tych czasów pochodzących“. Sąd Dra Jachimeckiego o watrości kompozycji streszcza się w zdaniu, że jest ona „świadectwem nieporadności nieznanego nam autora; kontratenor, tworzący z dyskantem sporo kwart równoległych jest dodatkiem dyletanckiej roboty“.

Czy tak istotnie jest? Szczegółowa analiza pieśni doprowadziła mnie do innego wniosku i skłoniła do tego, by stanąć w obronie owego „nieznanego nam autora“. Jeśli się przyjmie, że błędy rękopisu są błędami technicznemi, wówczas musi się wydać sąd ujemny o wartości kompozycji. Przekonamy się jednak, że błędy rękopisu są błędami mechanicznemi; są to nazwyklejsze „lapsus calami“, które wymknęły się z pod pióra kopisty. Usunąwszy je, otrzymamy całość, która nie tylko nie będzie „świadectwem nieporadności i dyletantyzmu“, lecz przeciwnie dorówna poprawnością techniki, a zwłaszcza pięknością brzmienia „dojrzałym utworom obcym“ z owej epoki. Wkońcu przy takiej metodzie krytycznej nie idzie o „idealizowanie“, gdyż czem innem jest idealizowanie, a czem innem sprostowanie niewątpliwych pomyłek lub usunięcie widocznych błędów.

Zestawmy więc owe problematyczne miejsca. Najwięcej ich w kontratenorze, który krzyżuje się z tenorem i raz odgrywa rolę głosu podstawowego, t. j. basu, to znowu wypełnia głos środkowy, t. j. alt. Cechą charakterystyczną melodyjnej linji kontratenoru są skoki o k t a w y w górę: występują one dwukrotnie: w takcie 12 i w dwóch ostatnich taktach (18/19) i pozwalają drogą analogji na usunięcie błędu w 7 takcie. Tu bowiem rękopis zawiera błędną semibrevis e, którą zarówno ks. Surzyński, jak i Dr. Jachimecki zastępują nutą f, dobrą ze względów harmonicznych; temsamem jednak powstaje w kotratenorze skok nowy od f do g, niemożliwy do pomyślenia w ścisłym kontrapunkcie 15 wieku. Względy kontrapunktyczne, a mianowicie prowadzenie głosów jako fauxbourdon w t. 7—10 wskazują na to, że kontratenor musi mieć nutę a_1 jako tercję, wypełniającą interwal seksty między tenorem f_1 a dyskantowem d_2; trzeba więc ową błędną semibrevis przenieść w górę do a_1, jako oktawę minimy a. Będzie to trzeci skok oktawy na wzór poprzednich (w t. 12 i 18), zgodny ze stylem kompozycji.

Zarzut Dra Jachimeckiego, że w całej kompozycji spotykamy „sporo kwart równoległych“ (t. 3—5, 7—10) jest bezprzedmiotowy, gdyż nie są to kwarty w kontrapunkcie dwugłosowym, lecz są one częścią trójgłosowego kontrapunktu, a zatem kryte są trzecim głosem, dolnym i tworzą z nim typowy faux-bourdon w formie najprostszego kontrapunktu nota contra notam.

Dyssonans sekundy w 12 takcie między kontratenorowem d_1 a dyskantowem c_1 jest prawidłowy, gdyż występuje na słabej cześci taktu; tak samo w przedostatnim takcie (18), gdzie tenorowa semiminima f schodzi się z minimą kontratenoru e.

Najwięcej kłopotu sprawiały błędy, zawarte w trzech ostatnich taktach (16—19). Oto 17 takt zawiera septymę g—f_1 między kontratenorem a dyskantem; ks. Surzyński wprowadza do dyskantu g_1, by otrzymać oktawę między obydwoma głosami. Dr. Jachimecki pozostawia septymę. Tymczasem obydwa sposoby są mylne; błąd zniknie, gdy wykryje się pomyłkę kopisty: w dyskancie wprowadził on jedną minimę za wiele; występują tam trzy minimy c_2, kopista napisał przez pomyłkę czwartą minimę c_2; gdy tę minimę się opuści, wówczas kontrapunkt będzie zupełnie poprawny; na miejscu septymy f_1 znajdzie się nuta b_1, tworząca z kontratenorem g decymę.

W przedostatnim takcie trzeba dyskantową semibrevis wzdłużyć o połowę przez dodanie kropki, a wtedy zniknie dotychczasowy błąd, polegający na małej nonie między kontratenorem a dyskantem e—f_1, natomiast utworzy się w 18 takcie prawidłowa kadencja zwodnicza z przejściowemi dyssonansami.

Usunięcie tych kilku niewątpliwych pomyłek kopisty przywróci pieśni właściwą jej i poprawną formę. Jeden tylko błąd techniczny zawiera kompozycja: nie zwrócił na niego uwagi Dr. Jachimecki. Są to równoległe kwinty między tenorem a kontratenorem w t. 11/12 $\frac{c—a}{f—d}$ powstałe przy krótkiej, bo dwutaktowej imitacji dyskantu i tenoru (t. 10—12). Kwinty te nie tylko nie rażą, ale ze względu na wspólne nuty, które je kryją (a, f w dyskancie i tenorze) brzmią dobrze. Należy je zatem zostawić zgodnie z zasadą „że to dobre, co dobrze brzmi!“

Całość transponowana do górnej kwarty, czego jednak kompozytor nie zaznaczył (zapomocą bemolu) opiera się na tenorze utrzymanym w tonacji jońskiej. Już przez to samo ma tenor charakter ludowy; występuje to jeszcze silniej wskutek wyraźnej symetrycznej jego budowy; melodja tenoru bowiem składa się z czterech równych odcinków, odpowiadających jednemu wierszowi zwrotki tekstu; przy końcu każdego odcinka melodyjnego wprowadza kompozytor kadencję, której tonacja zawisła od budowy linji melodyjnej; a więc

pierwszy	odcinek,	obejmujący	takty	1—5	kończy	się	kadencją	jońską,
drugi	„	„	„	5-10	„	„	„	frygijską,
trzeci	„	„	„	11—15	„	„	„	mixolidyjską,
czwarty	„	„	„	15—19	„	„	„	jońską.

Kadencja drugiego odcinka melodyjnego może nasuwać pewne wątpliwości; na pozór uchodzićby mogła za dorycką i wymagałaby podwyższenia minimy dyskantu g_1 na gis_1 (jako nuty charakterystycznej) oczywista tylko wtedy, gdyby semibrevis tenoru h przyjęło się za właściwą nutę melodji (t. 9). Ponieważ jednak linja melodyjna tenoru wymaga obniżenia nuty h na b, kadencja na tej nucie zbudowana musi być frygijska (trasponowana).

Przypomnienie.

(Z brosz. ks. Kruczka: „O śpiewie kościelnym uwag kilka“).

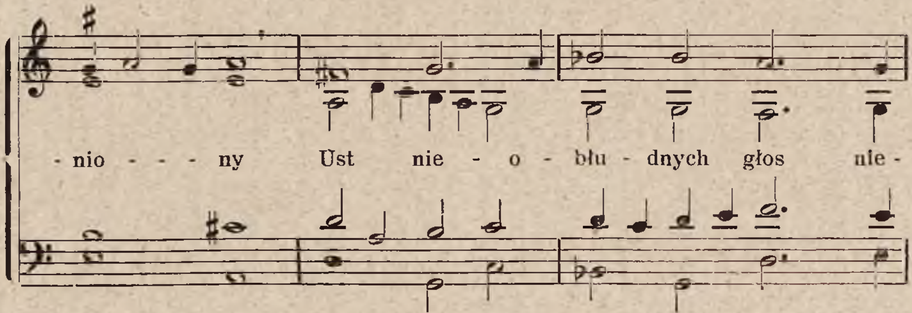
Czy istnieją jakie przepisy dotyczące muzyki i śpiewu kościelnego i jak one obowiązują?

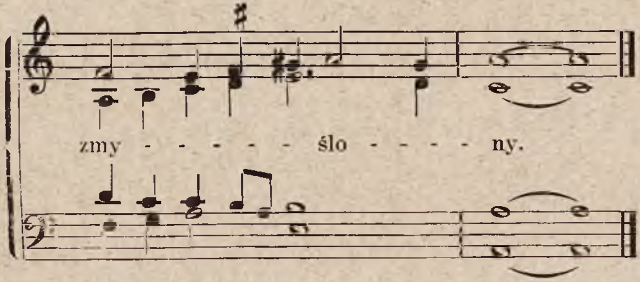
Nie zapuszczając się w długie teoretyczne wywody i dowody, przystępujemy odrazu „in medias res“ i twierdzimy: że muzyka i śpiew kościelny są określone i określone być muszą pewnymi przepisami i prawami kościelnymi, tak jak cała liturgja katolicka ma pewne reguły i przepisy, według których się odbywać powinna; śpiew bowiem kościelny i muzyka kościelna, według jednomyślnej zgody katolickich teologów stanowią integralną część liturgji katolickiej.

Lecz gdzież tych przepisów, dotyczących muzyki i śpiewu kościelnego szukać? Oczywista nigdzie indziej, tylko w księgach liturgicznych od Kościoła św. katolickiego ułożonych, zatwierdzonych, ogłoszonych i powszechnie w kościele używanych.

Do tych zaś ksiąg liturgicznych należą: Misale Romanum, Pontificale, Caeremoniale Episcoporum, Rituale. Graduale Romanum, Directorium Chori, Cantionale, Vespe-

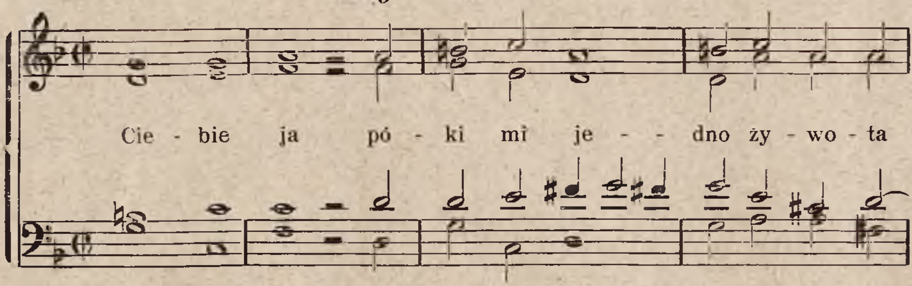
Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy).

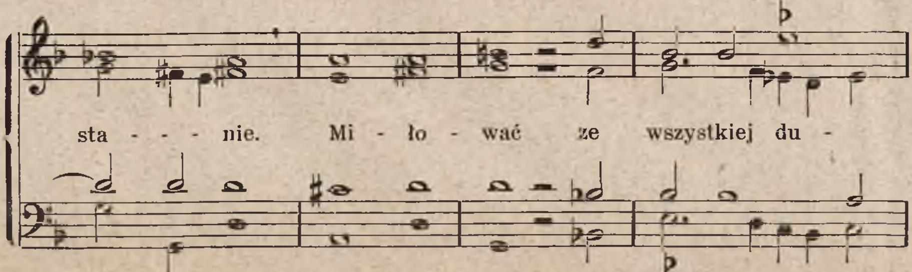


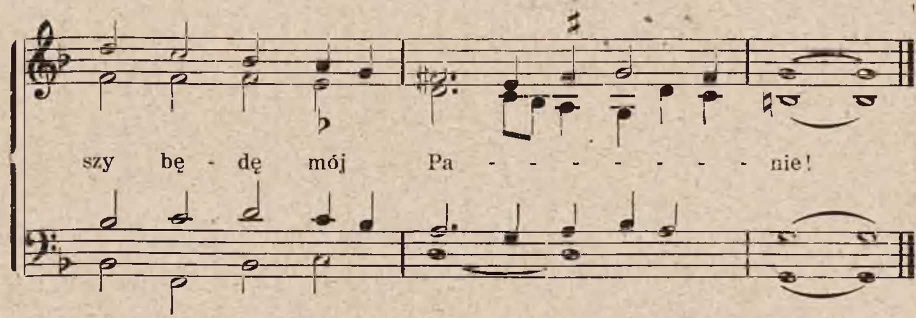


PSALM XVIII.

Diligam Te Domine.

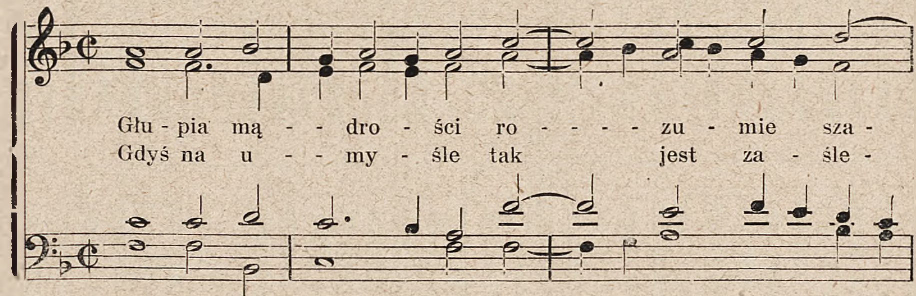


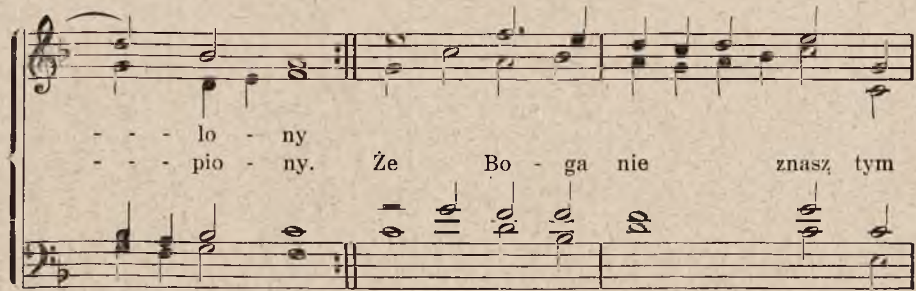


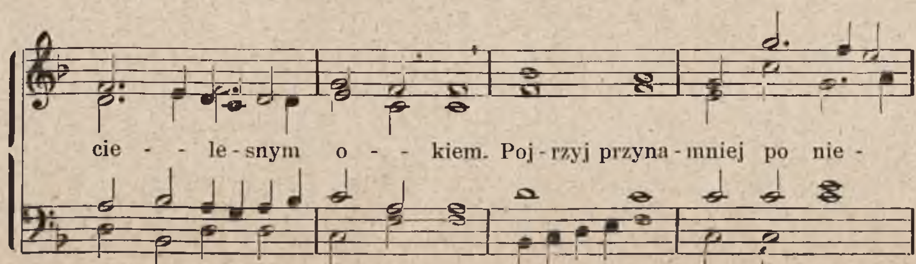


PSALM XIX.

Coeli enarrant gloriam.







rale, Exequiale, Processionale Romanum, Ordinarium Missae i tak zwane officia, np. Officium Nativitatis Dni lub Officium majoris hebdomadae etc.

Ktokolwiek choć pobieżnie tylko przeglądnie te księgi, ten się przekona nie tylko jaki to cenny skarb, jaki bogaty materjał liturgiczny, świadczący o wielkości i mądrości Ducha Bożego, wszystko w kościele Chrystusowym ożywiającego, ale się dowie, że w tych księgach z podziwienia godną akuratnością określone jest co, kiedy, jak, w jakim języku ma być śpiewane; dowie się dalej, że w tych księgach oznaczone jest bliżej użycie organu i innych instrumentów muzycznych, a wreszcie spostrzeże szczegółowe przepisy co do zachowania się kapłanów, śpiewaków, chórzystów i organistów podczas śpiewu kościelnego.

Przepisy te bądź ogólne, bądź szczególne tak pięknie i umiejętnie zastosowane są do ducha katolickiej liturgji i do celu, jaki muzyka kościelna wśród liturgicznego nabożeństwa osiągnąć starać się powinna, że przeglądając z uwagą księgi liturgiczne do śpiewu kościelnego przeznaczonego, a więcej jeszcze starając się o zastosowanie do odnośnych liturgiczno-muzycznych przepisów, można z łatwością uchwycić tę cudowną, niebieską przez Ducha św. w kościele katol. natchnioną melodją, która tak dziwną siłą i urokiem darzy muzykę i śpiew kościelny, należycie i święcie, bo wedle woli Bożej i przepisów kościoła św. wykonywany.

Że każdy śpiewak kościelny, a zwłaszcza kapłan katolicki z księgami temi, z treścią ich i z przepisami tamże umieszczonemi, zaznajomić się powinien, że jest życzeniem Kościoła św., aby śpiew kościelny wykonywano nie inaczej tylko tak, jak podają księgi liturgiczne i jak żądają przepisy kościelne, poznać to możemy już z tej osobliwszej troskliwości, iście macierzyńskiej, jaką Kościół katolicki otoczył od najdawniejszych czasów śpiew i muzykę, powołując je do służby Bożej. Wprawdzie Kościół św. otaczał przychylną opieką wszystkie sztuki piękne, o ile one służyły do uwielbienia Boga — owszem je podtrzymywał, uszlachetniał, a wychowując je wedle myśli i Ducha Bożego, dzielił się ich płodami z całym światem. Wprawdzie mistrzowie budownictwa, rzeźbiarstwa i malarstwa, poeci szukali natchnienia, motywów do swych arcydzieł w liturgji katolickiej i pod wpływem ożywczego światła i ciepła chrystjanizmu stworzyli wzory niedoścignione, atoli trzeba wyznać, że żadnej ze sztuk pięknych Kościół św. tak gorliwie nie pielęgnował, żadnym rodzajem artystów tak się niezajmował, jak muzyką, śpiewem kościelnym i jego mistrzami. I dziwna to zaiste rzecz!

Podczas gdy Kościół św. nie oznaczył ściśle pewnego stylu budownictwa kościelnego, nie określił pewnego tylko rodzaju malarstwa kościelnego, w muzyce i śpiewie oznaczył on najdokładniej, skreślił apodyktycznie i styl muzyczny i prawidła wykonania takowego — ba, nawet stworzył osobny rodzaj śpiewu, wyłącznie kościelnego, liturgicznego — śpiew gregorjański, wydał go w oficjalnych księgach i jako śpiew, że się tak wyrażę, urzędowy, jedynie obowiązujący ogłosił i w życie wprowadził.

Dlatego słusznie i bardzo pięknie powiedział jeden z biskupów katolickich w liście pasterskim o muzyce kościelnej: „Wiem o tem dobrze, że wspaniała budowa kościoła, bogate i świetne wewnętrzne urządzenie, piękne, artystycznie wykonane ołtarze, drogie, złotem i srebrem tkane szaty liturgiczne wiele dodają uroku i wspaniałości nabożeństwu katolickiemu, ale wyżej ponad to wszystko stoi śpiew kościelny, ściśle łączący się z liturgją świętą. Wszystko bowiem inne jest przygotowaniem do służby Bożej i musi być skończone i już gotowe, gdy się liturgja św. rozpoczyna, tymczasem śpiew i muzyka kościelna towarzyszą wszystkim czynnościom liturgicznym, wypełniają najświętsze momenta wśród liturgji katol.; muzyka i śpiew kościelny, że tak powiem, jest szatą godową, w jaką ubrane nasze modlitwy i ofiary stanąć mają przed Tronem Najwyższego“.

Cóż stąd wynika? To, że chcąc w duchu Kościoła katol. pracować i prowadzić śpiew i muzykę właściwym torem, trzeba się wprzód dobrze przypatrzyć księgom liturgicznym, w których Kościół Chrystusowy poucza nas, co, kiedy i jak śpiewać i grać należy, aby śpiew kościelny, jako integralna część liturgji katolickiej, odpowiadał wysokemu swemu zadaniu, jakie mu Duch Boży od początku istnienia Kościoła św. naznaczył; trzeba sobie przyswoić tę pełną namaszczenia nutę, która jedynie śpiewowi kościelnemu jest właściwą, aby śpiewać w duchu i w prawdzie. Bez znajomości ksiąg liturgicznych i zawartych w nich przepisów, bez zrozumienia tego ducha muzyki kościelnej wszelka praca na tem polu będzie daremną, a nawet niegodną wysokiego powołania kapłańskiego, bo powiada Pismo św.: „Quicumque enim spiritu Dei aguntur, ii sunt filii Dei... Si quis autem spiritum Christi non habet, hic non est ejus“. (Rom. VII, 9, 14).

Lecz nie dość na tem! Przepisów dotyczących śpiewu i muzyki kościelnej szukać należy nie tylko w księgach liturgicznych, ale nadto w dekretach soborów powszechnych i prowincjonalnych, dalej w encyklikach i bullach papieskich, w wyrokach św. Kongregacji obrzędów, a wreszcie w listach pasterskich Biskupów, do których *ex officio* należało i należy po dziś dzień, czuwanie nad muzyką i śpiewem kościelnym, a którzy też często bardzo gorliwie odzywali się i do kapłanów i do wiernych diecezyj swoich, wydając zbawienne polecenia w sprawie muzyki i śpiewu kościelnego.

Dekretów o muzyce kościelnej wydanych bądź przez sobory, bądź przez Papieży, bądź przez św. Kongregację Obrzędów, lub Biskupów katolickich jest tak wielka liczba, że spory tom możnaby z nich złożyć; ponieważ niepodobna nawet w tem miejscu takowe wyliczyć, dlatego ciekawych odsyłamy przynajmniej do następujących najważniejszych: Conc. Trid, sess. XXII i XXIII, dalej bulla Alexandra VII „Pie solicitudinis“ z dnia 23 kwietnia 1657 i encyklika papieża Bened. XIV „Annus, qui hunc vertentem“ z dnia 19 lutego 1749, dalej regulamin zatwierdzony przez Ojca św. Leona XIII, a wydany przez św. Kongregację Obrząd. z dnia 24 września 1884 do Biskupów diecezyj włoskich, a wreszcie cenne dzieło „Decretales Summor. Pontificum pro Regno Poloniae et constitutiones Synodorum provincialium et dioecesanarum Regni eiusdem, cura Z. Chodyński et E. Likowski“ etc.

Z tego ostatnego dowiadujemy się, jak gorliwie na soborach prowincjonalnych i diecezjalnych zajmowali się Biskupi polscy śpiewem kościelnym, jak wszystkich używali środków, „ut omnia ad praescriptum Missalis Romani decantentur“, jak wyraża się Synod Chełmski z r. 1604.

Dowiadujemy się dalej, jak Biskupi polscy czuwali nad tem, aby kler ich diecezjalny należycie śpiewał, skoro np. synod krakowski z r. 1711 wyraźnie mówi o kandydatach święceń kapłańskich tak: „Cantum gregorianum et lectionem cum observatione quantitatis, Sti Patres et Canones summopere commendant, quapropter ordinandi serio de his examinabuntur, in quibus deficientes sciant se rejiciendos esse praesertim ad sacros Majores Ordines.

To też sądzimy, że to zestawienie i przypomnienie źródeł, w których się mieszczą przepisy co do muzyki i śpiewu kościelnego, powinno kapłanom dobrej woli dostateczną być pobudką, aby pielęgnowanie śpiewu kościeln.

i należyte wykonanie takowego za swój święty obowiązek poczytywali, do którego spełnienia zabierać się powinni nie jako sporadyczni tu i ówdzie ochotnicy, ale wszyscy jako „ministri Christi“ (rectores ecclesiae i sacrae liturgiae custodes).

Prawda, że spełnienie tego obowiązku wymaga poświęcenia i ofiary, bo kto śpiew kościelny prowadzić chce jak należy, musi poświęcić na to czas i przypracować, musi zwalczyć te i owe trudności i przykrości, o których ani się śni tym, którzy się śpiewem kościelnym nie zajmują sądząc, że to sprawa dla niewielu tylko wybrańców (dla siebie zaś uważają ją za sprawę, którą należy złożyć „ad acta“), mimo to zawsze obowiązek pozostanie obowiązkiem, a zasada zasadą, że „opera Dei nihil praeponatur“.

Wszak spełnienia tego obowiązku wymaga od nas już samo posłuszeństwo dla Kościoła św. i wszystkich jego praw i przepisów. I zaiste! Jeśli Kościół św. zatwierdził, wydał i ogłosił księgi liturgiczne, jeśli w tych księgach określił najdokładniej cel i istotę śpiewu kościelnego i sposób wykonywania takowego, jeśli przez wyroki Stolicy św. i listy pasterskie Biskupów przypomina nam od czasu do czasu obowiązek pielęgnowania śpiewu kościeln., wzywa do usunięcia nadużyć, jakie z biegiem czasu wkradły się do śpiewu i muzyki kościelnej, toć każdy powołany na urząd śpiewaka i muzyka kościelnego, a tem bardziej kapłan, grzeszy przeciwko powinnemu względem Kościoła św. posłuszeństwu, jeśli na przepisy Kościoła nie uważa, jest na nie obojętny i albo sobie je lekceważy i niedbałem lub złem wykonaniem szpeci dom Boży, lub kapłan, jeśli nie czuwa, by w kościele jego pieczy powierzonym należycie śpiew i muzyka były wykonywane.

Wszak jeśli kapłanowi nie wolno być obojętnym na czystość i przyzwoitość Domu Bożego, jeśli mu czuwać potrzeba nad porządkiem nabożeństwa kościelnego, jeśli w sumieniu „sub gravi“ obowiązany jest przestrzegać wszystkich choćby najdrobniejszych rubryk przy spełnianiu służby Bożej, przy Mszy św., administrowaniu Sakramentów i Sakramentaliów, przy odmawianiu Brewiarza i t. p., jeśli nie wolno nic zmienić ani ująć w świętych obrzędach (Conc. Trid. ses. 7 c. 13). Jeżeli wreszcie Decreta authentica Congregationis Sacr. Rituum wydane z aktów tejże Kongregacji przez Alojzego Gardelliniego, żądają wyraźnie, aby we wszystkich kościołach świata katolickiego „unisona observantia“ wszystkich dekretów i odpowiedzi tejże Kongregacji panowała, to sądzimy, że i w śpiewie kościelnym, który tak ściśle łączy się z liturgją i tak dokładnie przepisami liturgicznemi jest określony, wszelkie lekceważenie odnośnych przepisów, wszelkie zaniedbywanie polecanych przez Kościół św. prawideł, wszelkie skracanie, kaleczenie i koszlawienie melodji, lub wprowadzenie miasto śpiewu kościelnego, śpiewu i muzyki czysto światowej, na efekta zmysłowe obliczonej, jest równie ciężkim grzechem i potępienia godnym nadużyciem. Zastosować tu można słowa Ducha św. wyrzeczone usty Pawła św. Apost.: „Revelatur ira Dei de coelo super omnem impietatem et injustitiam hominum eorum qui, cum cognovissent Deum, non sicut Deum glorificaverunt, sed evanuerunt in cogitationibus suis et obscuratum est insipiens cor eorum... et coluerunt et servierunt creaturae potius, quam Creatori qui est benedictus in saecula“. (Rom. c. I. 21, 25).

A czemuż ten grzech tak ciężki i Boga obrażający? Bo mieści w sobie nie tylko akt nieposłuszeństwa, ale jest zarazem wiarołomstwem i złamaniem przysięgi kapłana przy instytucji kanonicznej, którą odmawiając „professionem fidei Tridentinam“ składa, mówiąc:

„Receptos quoque et approbatos ecclesiae catholicae ritus recipio et admitto.... Romano Pontifici beati Petri Apostolorum Principis successori ac Jesu Chr. Vicario veram obedientiam spondeo a juro.., Caetera omnia a sacris canonibus et oecumenicis conciliis, ac praecipue a Sacrosancta Synodo Tridentina tradita, definita et declarata recipio atque profiteor.... Hanc veram, catholicam fidem integram et inviolatam usque ad extremum vitae spiritum, Deo adjuvante, retinere et confiteri, atque a meis subditis, seu illis, quorum cura ad me in munere meo spectabit, teneri, doceri, et praedicari, ego spondeo, voveo et juro: sic me Deus adjuvet et haec sancta Ewangelia!“.

Konkurs na kompozycje mszalne
dla orkiestr wojskowych.

Aby pobudzić w tym kierunku rodzimą twórczość muzyczną i zyskać utwory wartościowe dla repertuaru oficjalnego orkiestr wojskowych, M. S. Wojsk, ogłosiło konkursy na wojskową mszę polową i żałobną. Do konkursu mogą stanąć wszyscy muzycy polscy. Prace należy nadsyłać do Departamentu I. Piechoty M. S. Wojsk. w Warszawie. Ilość i układ części mszy odpowiadać winny wymaganiom liturgji. Pożądanem jest osnucie mszy na tematach polskich, a nawet zastosowanie polskich pieśni kościelnych. Czas trwania wykonania każdej z mszy — od 30—45 minut. Przyznanę będą dwie nagrody: a) 500 złp. autorowi najlepszej mszy polowej, b) 500 złp. autorowi najlepszej mszy żałobnej. Ostateczny termin nadsyłania utworów konkursowych upływa 1 października 1924 r., odebranie nagrody nastąpi w dwa miesiące po ogłoszeniu wyników konkursu.

Konkurs kompozytorski.

Wydział Tow. śpiewackiego „Chór męski Echo“ w Poznaniu rozpisuje pierwszy konkurs kompozytorski na najlepszy utwór koncertowy świecki, opracowany na chór męski „a capella“. Temat i objętość utworu dowolne. Tekst ma być zaczerpnięty wyłącznie z polskiej poezji. Nagrody: a) pierwsza 100 złp., b) druga 50 złp, c) pięć zaszczytnych odznaczeń.

O nagrodę ubiegać się mogą jedynie kompozytorowie polscy. Utwory nadesłane na konkurs muszą być oryginalne (nie przeróbki lub układy), dotąd nigdzie nie wydane, nie wykonywane, nie nagrodzone, w partyturze wyraźnie pisanej, oznaczone jako utwór konkursowy i opatrzone godłem. Nazwisko autora tekstu należy także wymienić. Do partytury należy dołączyć w osobnej zapieczętowanej kopercie, opatrzonej tem samem godłem, imię i nazwisko kompozytora i dokładny adres miejsca zamieszkania. Termin nadsyłania utworów konkursowych kończy się z dniem 30 kwietnia b. r. Z pomiędzy nadesłanych kompozycyj jury wybierze 10 najlepszych utworów i te wykona chór męski „Echo“ na koncercie konkursowym w sezonie zimowym 1924/25, podczas którego nastąpi przez jury nagrodzenie utworów i otwarcie kopert. Pieśni nagrodzone pozostaną własnością chóru męskiego „Echo“ w Poznaniu. W skład sądu konkursowego wchodzą: Dr. Henryk Opieński, dyrektor konserwatorjum muz. w Poznaniu; Dr. Łucjan Kamieński, prof. muzykologji na uniw. poznańskim; Piotr Val-Crociata Stermicz, dyrektor opery poznańskiej; ks. Dr. Wacław Gieburowski, prof. konserwatorjum muz. w Poznaniu; Władysław Raczkowski, prof.

konserwatorjum muz. w Poznaniu i dyrygent „Echa" poznańskiego; prezes „Echa" poznańskiego i 4 członków wydziału „Echa".

Wszelkie pisma tyczące się konkursu jak i utwory konkursowe należy nadsyłać pod adresem: Kajetan Bojarski, prezes chóru męskiego „Echo" w Poznaniu, ul. Chełmońskiego 8, II p.

Nowe Wydawnictwa.

„KULTURA NOWEJ POLSKI". Ser. I. L. 5.—Tadeusz Mayzner: **„Pieśni i chóry ludowe"**, nakładem Tow. Wydawniczego „Ignis", Toruń, Warszawa, Siedlce.

Zanim przystąpimy do omówienia wspomnianej broszurki, zaznajomić nam wypada P. T. Czytelników z wydawnictwem „Kultura Nowej Polski", wydawnictwem, które należy do niewielu podobnych, nie szukających zysków materjalnych na produkowanych wydawnictwach, lecz pragnie przyjść z pomocą naszej kulturze duchowej, przez szerzenie oświaty szczególnie wśród ludu Polskiego.

„Kultura Nowej Polski", pod redakcją H. Orszy, jest bibljoteczką każdego pracownika społecznego, i omawia zdobycze organizacyjne i metodyczne pracy, dźwiganiu kultury poświęconej, ukazuje jej sposoby dzisiejsze i szlaki przyszłe.

Wydawnictwo wyjść pragnie naprzeciw dojrzewającym potrzebom Polski Ludowej. Wśród nich — jedną z najważniejszych jest tworzenie instytucyj wzorowych i budowanie ideałów, o które oprzećby się mogła twórczość społeczna, coraz szersza, lecz często szukająca swych dróg poomacku.

„Kultura Nowej Polski" dąży do skupienia doświadczeń i marzeń twórczych pracowników.

W szeregu książek omawia zagadnienia kultury we wszystkich jej przejawach od spraw praktycznych: rozplanowania nowego osiedla i urządzenia gospodarstwa do zagadnień życia duchowego: czytelnictwa, sztuki i wychowania. Dotychczas ukazały się z serji I-szej:

1. J. Pohoski: „Nowa zagroda".
2. Wł. Szymanowska: „Nauczanie dorosłych czytania i pisania".
3. H. Orsza: „Jak prowadzić bibljoteki wędrowne"
4. M. Orsetti: „Dom oświatowy".
5. T. Mayzner: **„Pieśni i chóry ludowe".**

W dalszym ciągu opracowane będą zagadnienia kultury gospodarczej, domu i życia rodzinnego, roli i nowej treści szkolnictwa powszechnego, udziału żywej wśród ludu tradycji w pomnażaniu skarbca kultury, metod popularyzacji wiedzy o Polsce współczesnej i in.

Redakcja zwraca się z prośbą do wszystkich o współpracę i nadsyłanie uwag; do instytucyj i działaczy, którzy usiłują budować potęgę Polski przez wzmaganie kultury własnemi siłami; do badaczów i marzycieli, którzy tradycją narodową i wzorami obcemi pragną rozbudzić świadomość celu, poczucie mocy i ukazywać drogi twórczości dnia dzisiejszego, splatającej dorobek wczorajszy ze słoneczną przędzą jutra.

Już tak piękny cel wytknięty przez wydawnictwo daje nam do zrozumienia, że nie możemy być obojętnymi na usiłowania wydawnictwa, które opracowując poszczególne broszury podaje rękę, radę i sposób wszystkim, którzy są powołani do pracy społecznej i kulturalnej.

Broszura p. Mayznera „Pieśni i chóry ludowe" objętości około 40 stronic druku, składa się z dwóch części. Część I-szą stanowi „Charakterystyka pieśni ludowej". W części tej autor wyprowadza istnienie muzyki od czasów najdawniejszych, pierwiastek pieśni okrzyk (major) i westchnienie (minor) kontynuuje dalej i konsekwentnie przeprowadza wszystkie fazy rozwoju pieśni ludowej aż do doby obecnej.

Czytamy np. na str. 8:

„Ludy tworzą własne pieśni, w których treści słownej odbijają się, niby w zwierciedle — wierzenia, zwyczaje, upodobania, dążenia charakterystyczne tego ludu, zaś w treści muzycznej — najsubtelniejsze drgnienia duszy — również swoiste dla tego, a nie innego ludu".

„Można więc określić jaki lud stworzył pieśń, nie słysząc słowa, któreby odrazu zdradziło narodowość twórcy; więcej nawet — możnaby określić w jakiej okolicy się zrodziła. Jeśli pieśń ponura, to z północy rodem, z północy bezsłonecznej, gdzie praca dla chleba twarda. Jeśli piosenka płocha — to z południa, tonącego w słońcu, gdzie nad trudem i znojem przeważa „dolce farniente". Jeżeli strofa okrzykiem się kończy, to w górach ją śpiewają, a okrzyk poto, żeby go echo po stokroć powtórzyło. Jeżeli rozlewna, to z dolin pochodzi, a rozlewna dlatego, żeby ku krańcom horyzontu polatywała".

Autor podaje dalej przykłady nutowe melodyj, które ulegały pewnym zmianom w śpiewie ludowym, dopóki z tych dawnych nie utworzyły się nowe pieśni, których twórcą jest dusza ludu polskiego.

To co na łamach naszego pisma niejednokrotnie podnosiliśmy, że kościoły parafjalne i muzyka kościelna powinny być źródłem kultury muzycznej wśród ludu, ujmuje p. Mayzner w następujący sposób:

„Przyznać należy, że odtwórczość muzyczna ludu w porównaniu z jego genjuszem twórczym, stoi bardzo nisko. Śród ludu, krzewicielem sztuki był i jest po dziś dzień — kościół.

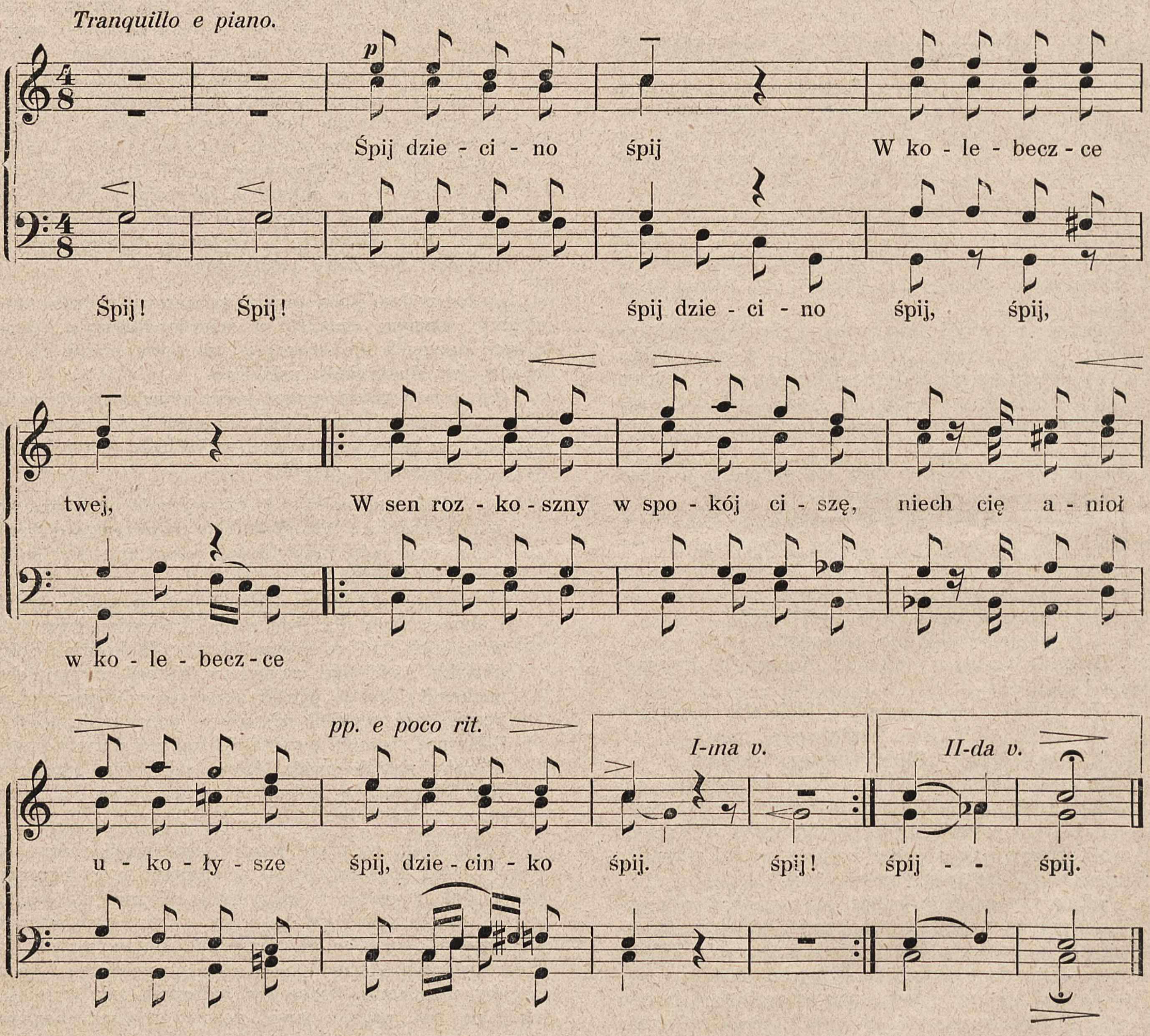
Tam właśnie, w kościele lud powinien widzieć i słyszeć wzór dla swej sztuki świeckiej, gdyż tylko w kościele lud ze sztuką obcuje. Jakkolwiek polska muzyka kościelna zawiera w historji swojej okres znakomity, był to jednak okres przemijający, zaś nieliczni, choć wybitni mistrzowie pozostawili po sobie literaturę, lecz nie pozostawili tradycji wirtuozowskiej, któraby znamionowała dalsze pokolenia organistów. Kościół zatem w Polsce nie postawił swojej muzyki na wyżynie wzoru".

Część II-gą poświęca autor „Organizacji chóru ludowego". Jeżeli ktoś dotychczas z powołanych do tego czynników stał bezradnie z założonymi rękoma, nie wiedząc w jaki sposób wziąć się do pracy, to czytając broszurkę p. Mayznera o sposobie organizowania chórów, ma już kwestję rozwiązaną. Autor apeluje do nauczycielstwa i podaje sposoby urządzania koncertów ludowych tak w mieście, jak i na wsi, podaje nawet gotowy program koncertu, a wreszcie spis książek dla kierownika lub organizatora chórów ludowych.

Broszura ta powinna znaleźć się w ręku każdego organisty, kierownika chóru i nauczyciela, gdyż jest ona podręcznikiem, z którego czerpać będzie zawsze potrzebne mu wiadomości nie tylko organizacyjne, ale znajdzie w niej zawsze pomoc w doborze repertoaru muzycznego i literatury niezbędnie potrzebnej do kształcenia powierzonej mu młodzieży.

Pieśni ludowe w opracowaniu harm. St. Lipskiego.

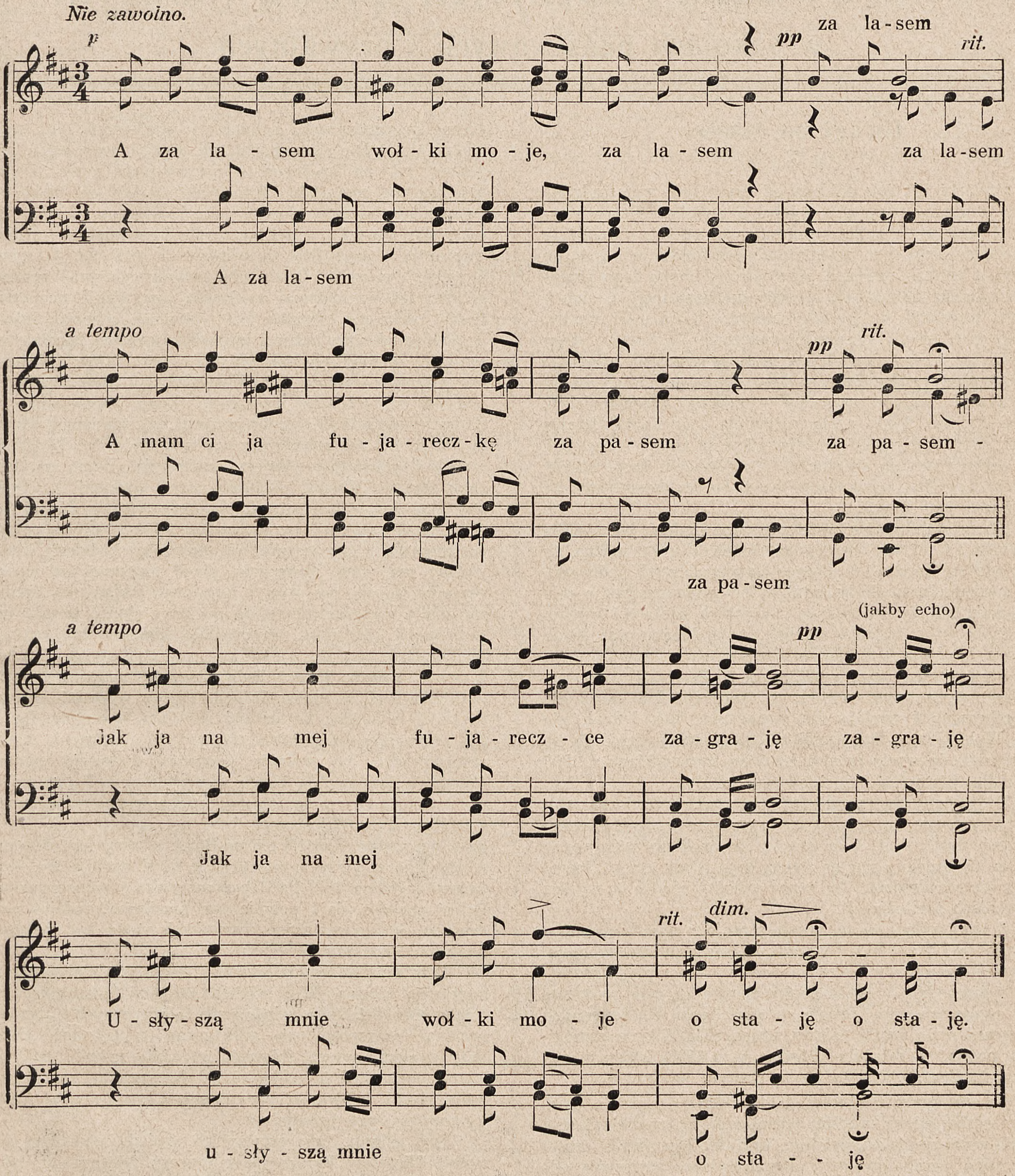
Spij dziecino śpij. (Melodja śląska).



2. Śpij aniołku, śpij,
Słodko sobie śnij
Kiedy wstaniesz jutro rano,
Buzię będziesz miał rumianą,
Śpij aniołku, śpij.

3. Śpij syneczku śpij,
Nie znaj co to łzy,
Nim przebudzi cię jutrzenka
Niech kołysze wprzód piosenka
Śpij syneczku śpij.

Na fujarce.



2. A jak wezmę fujareczkę będę grać, będę grać,
A będą się wołki moje do dom brać, do dom brać,
Jak ja na mej fujareczce zagraję, zagraję,
Usłyszą mnie wołki moje, o staję.

3. A schowam ja fujareczkę kochaną, kochaną,
A staną ci wołki moje a staną, a staną.
A zaczekam z fujareczką tą moją,
Aż się wołki u strumienia napoją.

Dział Związku Nauczycieli śpiewu i muzyki
w szkołach państwowych i prywatnych.

Uwagi na czasie.

(Ciąg dalszy).

Czwarty już rok dobiega od czasu, jak wprowadzono nowe programy nauczania śpiewu w szkołach różnych typów. I jakiż jest rezultat wprowadzenia zmiany w metodzie udzielania nauki tego przedmiotu? Bezwarunkowo dodatni. W wielu jeszcze szkołach prowadzi się naukę tego przedmiotu według dawniejszej metody mechanicznej, w innych znowu prowadzi się ją bez należytej znajomości rzeczy, reszta zaś szkół, oceniając znaczenie i wartość tego przedmotu prowadzi naukę w myśl programów, osiągając jaknajlepsze wyniki. Z wielu stron słyszę zdania ze strony nauczycieli, jakoby programy wymagały uczenia dzieci, teorji muzyki (pod teorją rozumieją Oni naukę śpiewu z nut) twierdząc, że to jest dla dzieci za trudne i najlepiej jak dzieci śpiewają ze słuchu. A są także i tacy, którzy mówią, że to jest marnowanie czasu, bo bez nieumiejętności śpiewania żyć można.

Na ostatnie zdanie nawet nie odpowiadam, bo wszelka dyskusja na nic się tu przyda; ubolewać tylko można, że znajdują się jeszcze w sferach nauczycielskich jednostki, nie powiem, tak mało kulturalne, lecz zapominające o celu i zadaniu szkoły, rozwijania wszystkich zdolności wychowanka, a więc również słuchu muzykalnego, oraz głosu metodą oczywiście najlepszą i najskuteczniejszą.

Nauczycielom tym wydaje się, że nowo-wprowadzona u nas metoda nauki śpiewu, to rzecz zupełnie nowa nie wypróbowana i nigdzie nie stosowana. Tak jednak nie jest. W bibljotece muzycznej tut. seminarjum znajduje się podręcznik do nauki śpiewu kantonu Berneńskiego z 1868 roku dla 3 stopnia jednoklasowej szkoły.

Podręcznik ten uwzględnia ćwiczenia rytmiczne, słuchowe, głosowe na podstawie prawidłowego oddechania, czytanie nut (solfeż) i śpiewanie piosenek początkowo ze słuchu, następnie z nut na jeden, dwa i trzy głosy. Podręcznik ten zatwierdzony był przez odnośne władze do użytku w szkołach tamtejszych.

Z tego widać, że to, co się stosuje u nas dzisiaj, stosowano w Szwajcarji, Francji, Niemczech 50 lat temu. Również i w szkołach dawnej Austrji — z wyjątkiem Galicji i Bukowiny — stała nauka śpiewu na tym poziomie, jak u nas obecnie. Jestem w posiadaniu metodycznego podręcznika do nauki śpiewu nauczyciela śpiewu seminarjum naucz. w Wiedniu Hibscha z r. 1893, który w zupełności odpowiada dzisiejszym naszym programom.

Co się tyczy trudności, jakie rzekomo sprawia dzieciom nauka śpiewu według nowej metody, to twierdzenie to nie wytrzymuje najmniejszej krytyki. Przeciwnie, systematycznie przygotowane i przeprowadzone ćwiczenia oddechowe, rytmiczne, słuchowe, głosowe wraz z ćwiczenami wymowy w wysokim stopniu ułatwiają naukę piosenek tak ze słuchu, jak z nut. Stwierdzają to ci nauczyciele, którzy uczą tego przedmiotu w sposób racjonalny. I oto właśnie chodzi.

Nauczyciel obznajmiony dokładnie z metodą nauki śpiewu, a przytem posiadający potrzebne wiadomości i praktyczne przygotowanie, a wreszcie zamiłowanie do przedmiotu, nie będzie się uskarżał na wielkie wymagania programu, lub na trudności w przyswajaniu przez dziatwę przepisanego materjału. Przeciwnie, będzie on traktował ćwiczenia rytmiczne, głosowe jako kształcącą i pożyteczną rozrywkę. Bo tak — według mego przekonania — należy traktować i prowadzić te właśnie — rzekomo — suche i trudne ćwiczenia. Dzieci nie powinny uczuwać podczas godziny śpiewu żadnego znudzenia, tem więcej zmęczenia. Każde ćwiczenie powinno być wykonane ochoczo, jednak w jaknajwiększym ładzie i porządku, przytem zupełnie poprawnie. Weźmy np. tak proste, a tak ważne ćwiczenie, jak miarowe liczenie, lub klaskanie. — Naucz.: Czyście widzieli jak żołnierze maszerują? Ucz.: Widzieliśmy! N.: Który z was potrafi tak maszerować jak żołnierze? U.: Ja, ja i t. d. N.: No zobaczymy czy potraficie. N.: Wyjdź na środek i pokaż jak żołnierze maszerują. Uczeń na dany znak zaczyna chodzić po klasie przed ławkami. N.: Dość! Czy Staś dobrze maszerował? powiedz ty! U.: Dobrze! (lub źle). N.: Teraz przyjdą na środek A. i C. i będą razem maszerowali, a wy (zwraca się do klasy) będziecie liczyli głośno: raz, dwa. Nauczyciel przed rozpoczęciem maszerowania odlicza raz, dwa i uczniowie stojący na środku zaczynają maszerować, reszta zaś liczy głośno w takt maszerowania raz, dwa, ewentualnie klaszcze lub taktuje. Na pierwszą lekcję wystarczy przerobić tylko liczenie. Z pewnością, że dzieci będą zupełnie miarowo (równo) liczyły, a jeśli to ćwiczenie podstawowe wypadnie dobrze, to każde następne nie sprawi dzieciom żadnej trudności. Nie potrzebuję też dodawać, że powyższe ćwiczenie można przeprowadzić na wolnem powietrzu w formie zabawy. Staraniem nauczyciela będzie obmyśleć sposób urozmaicenia każdego ćwiczenia czy to oddechowego, rytmicznego, słuchowego, lub głosowego i w ten sposób uprzyjemnić dzieciom naukę. Sposób ten powinien znaleźć zastosowanie szczególnie w klasach niższych, w myśl zasady, że lekcja śpiewu powinna być dla dzieci rozrywką i wypoczynkiem. Dzieci zachęcą się i polubią ten przedmiot, tudzież nauczyciela, który w takich warunkach może być pewnym dodatnich wyników swej pracy.

Przytoczę tu jeszcze warunki, które powinien posiadać nauczyciel śpiewu. Chcąc udzielać racjonalnie nauki śpiewu, trzeba posiadać: sporo wiadomości teoretycznych o muzyce, posiadać przysposobienie praktyczne (czytać dość biegle nuty głosem, czysto śpiewać, wyraźnie mówić, grać na instrumencie średnio najlepiej na skrzypcach), znać metodykę nauki śpiewu, a przedewszystkiem posiadać zamiłowanie do tego przedmiotu.

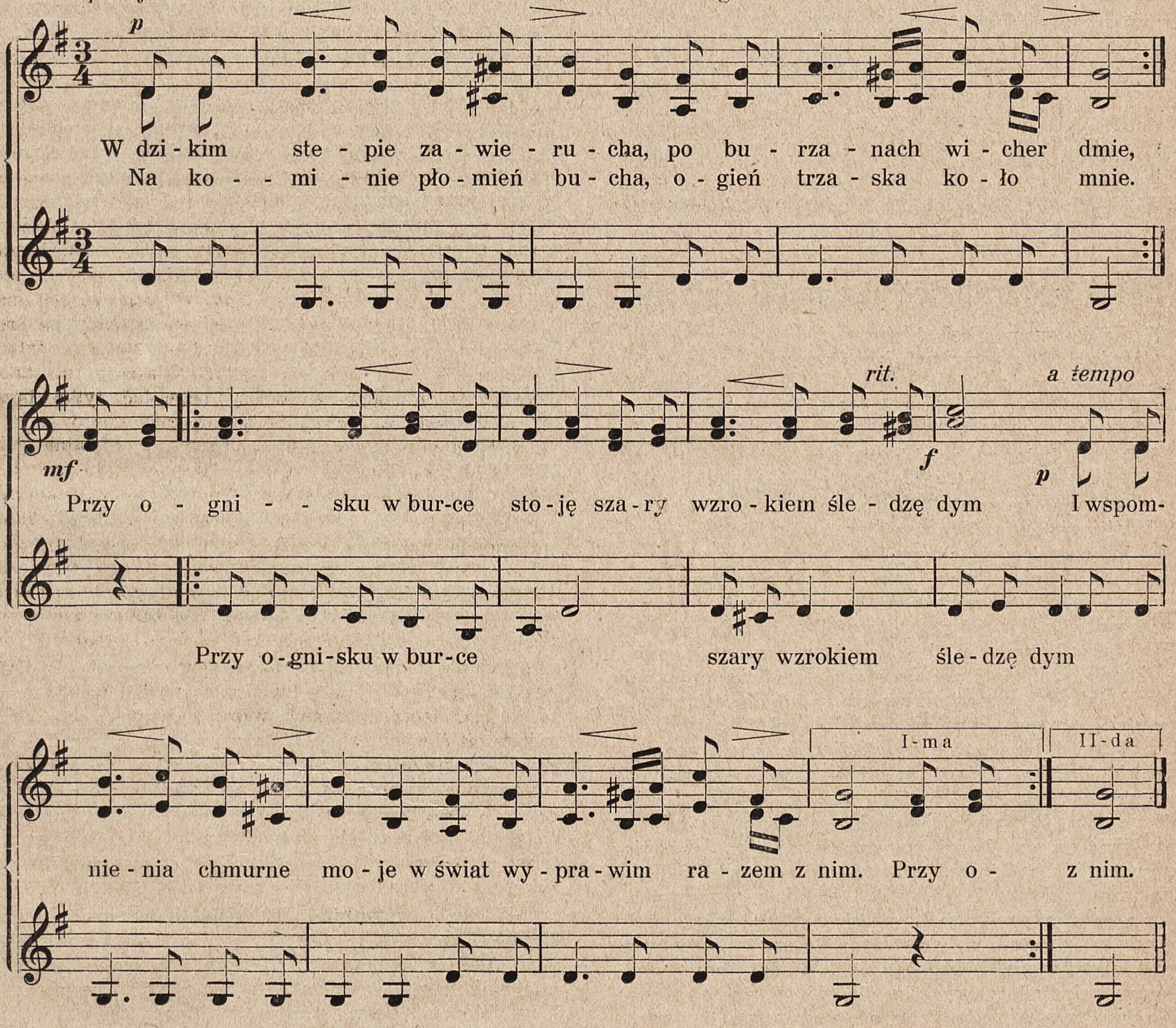
Czy jednak dużo nauczycieli posiada powyższe warunki? Niestety! Bardzo mały procent. Weźmy np. takie czytanie nut głosem. Iluż to nauczycieli nie potrafi biegle odczytać głosem średniej trudności solfeżu, lub piosenki „à vista“, nawet z pomiędzy nauczycieli seminarjów, lub gimnazjów. I jakże mogą tacy nauczyciele przygotowywać uczniów do zawodu nauczycielskiego, albo dać ogólne wykształcenie muzyczne uczniom szkoły średniej według wymagań teraźniejszych programów.

Główny więc nacisk należy w obecnym czasie położyć na dobre przygotowanie uczniów do zawodu nauczycielskiego w seminarjach nauczycielskich. I znowu należy się starać, by w seminarjach uczyły siły wyszkolone, o szerokich wiadomościach z dziedziny muzyki, słowem teoretycznie i praktycznie przygotowanych do kształcenia przyszłych nauczycieli śpiewu w szkole, a zarazem krzewicieli kultury muzycznej na wsi, lub miastach prowincjonalnych. Wskazanemby też było ujednostajnienie metody nauczania tak w seminarjach nauczycielskich, jak w szkołach powszechnych i średnich. Wprawdzie dopuszczalną jest dowolna forma postępowania i odmienne ujęcie pewnego momentu, jednak zasada musi i powinna zostać niezmieniona.

W jednych np. szkołach zaznajamia się dzieci z nutami w klasie I-szej, w innych w klasie II-giej, w innych, jak wyżej wspomniałem, wcale nie uczą nut i tak powstaje zamieszanie. „Co inna wieś, to inna pieśń“ — jak mówi przysłowie — co szkoła, to inna metoda. Inspektorzy podczas wizytacji albo nie zwracają na ten przedmiot uwagi, albo, co częściej ma miejsce nie znają się na tem, więc zadowalają się odśpiewaniem pieśni. Nauczyciele — mniej chętni — uczą co chcą i jak chcą, uspokajając się tem, że p. inspektor i tak się na tem nie zna, więc pracy

Dumka.

Spokojnie. Ign. Komorowski. — Harm. Fr. Konior.



2. Ach i w duszy często burza z gradem
zwodnych sennych mar,
W piekło uczuć serce nurza, w mózgu
nieci gorzki żal.

Wtedy dumę rozegranem okiem mierzę
cały świat,
A z aniołem i szatanem idę w walkę brat
za brat.

nie oceni i zamiast pochwały, można się spotkać z naganą. Aby więc temu zapobiec i metodę ujednostajnić, pracę nauczyciela ocenić, udzielić mu rzeczowych rad i wskazówek, urządzać dla nauczycieli śpiewu konferencje, oraz kursy, należałoby wprowadzić fachowych referentów instruktorów dla tego przedmiotu. Wydatek na utrzymanie takiego referenta sowicieby się opłacił, zwłaszcza, że na każde kuratorjum wystarczyłby jeden taki referent. Związek N. Śp. i Muz. w szkołach państwowych i pryw. w Krakowie przygotowuje odpowiedni memorjał do Władz w tej i w innych, dotyczących nauczania śpiewu i muzyki w szkołach, sprawach.

W końcu nadmienię jeszcze o obawie i lęku P. T. Nauczycieli przed obowiązkiem uczenia śpiewu w szkole, tak, jakby to był jaki poniżający przedmiot. A któryż z przedmiotów wpływa więcej od muzyki na uszlachetnienie młodzieży? Skądżesz ten lęk i uprzedzenie do tego przedmiotu? Każdy przedmiot daje nauczycielowi dużo wewnętrznego zadowolenia, skoro widzi, że jego praca rozszerza horyzont umysłowy młodzieży, lecz jakżesz większe zadowolenie wzbudza świadomość uszlachetnienia ich serc. Niektórzy znowu uważają ten przedmiot jako wymagający dużo energji i silnych nerwów. Przyznaję rację tego twierdzenia, lecz nie należy się tem tak przerażać, a raczej zdobyć się na silną wolę, którą spotęguje świadomość celu, do którego dążymy.

F. K.

FELIKS DZIUBAN.

Uwagi o programach do nauki śpiewu.

Nauka śpiewu w szkołach powszechnych była uważana za podrzędną, a w przepisach klasyfikacyjnych wyraźnie polecano, aby uczniom przy ocenie nie psuć not ujemnym stopniem ze śpiewu, lecz dostosować ją do ogólnych wyników.

Brak też było nauczycielstwa wyszkolonego w tym przedmiocie, tak, że niejednokrotnie przy obsadzaniu posady rozstrzygało uzdolnienie do uczenia śpiewu. Nie było w tem winy nauczycielstwa, że mu brakowało przygotowania do uczenia tego przedmiotu, gdyż w seminarjach nauczycielskich także śpiew i muzyka były nieodpowiednio nauczane. Trafiało się wyjątkowo, że tu i ówdzie był profesor muzyki, który prócz znajomości fachowej, posiadał zdolność metodycznego udzielania śpiewu czy muzyki, wogóle jednak kandydaci po ukończeniu studjów, ani sami nie znali śpiewu, czy gry skrzypcowej lub fortepianowej, tembardziej o uczeniu i prowadzeniu nie mieli bladego pojęcia. Wykazał to zresztą i prof. Konior w poprzednich numerach „Muzyka i Śpiew“. Czy dziś nastała poprawa pod tym względem, nie wiem, spodziewam się jednak, że tak, choćby z powodu wydania nowych programów do śpiewu przez Ministerstwo. Chciałbym bardzo, aby profesorowie tak seminarjów, jak innych szkół średn. wypowiedzieli się na łamach „Muzyka i Śpiew“, co myślą o programach, a zarazem, aby przedstawili sposoby, jakby naukę tych przedmiotów należało pchnąć naprzód, czy to przez zreformowanie programów, czy też podać środki, prowadzące do osiągnięcia należytego celu. Sądziłbym, że taka rozprawa byłaby ciekawą, dałaby wiele materjału dyskusyjnego czy formalnego, pouczyłaby niejednego, a przedewszystkiem zainteresowałaby szersze grono ludzi tak ważną sprawą nie tylko ściśle szkolną, ale i nawet społeczno-kulturalną, jaką jest śpiew i wogóle muzyka.

Niewyszkolony nauczyciel nie mógł też dobrze prowadzić tej nauki, a brak środków pomocniczych, utrudniał jeszcze bardziej pracę. Nie było odpowiednich podręczników, ani wskazówek metodycznych, nie miał też pomóc kto, czy poradzić nauczycielowi, bo przełożeni na tem nie się nie znali, a Władze szkolne również nie interesowały się tą gałęzią nauki.

A przecież szkoła, jeżeli nazewnątrz występuje, to większą częścią śpiewem. Na nabożeństwach wymagano prawie obowiązkowo śpiewu również na porankach, wieczorkach, czy różnych uroczystościach patrjotycznych, lub szkolnych, dużą część programu zajmowały produkcje uczniów, czy uczenic. Gdzie szkole udało się utworzyć dobry chór uczniowski i należycie go wyszkolić, zyskiwała ona poklask i uznanie. Ile to jednak pracy trzeba było włożyć, aby coś wykuć! O nutach przecież nie miały dzieci pojęcia, a pieśni uczyły się na podstawie pamięci muzycznej. Nauczyciel przegrywał daną pieśń na skrzypcach lub harmonjum i śpiewał dotąd, aż dzieci wbiły sobie w pamięć melodję, kierując się właściwie słowami, które albo odczytywały śpiewając, albo już umiały je przedtem napamięć. Jeżeli zatem uczniowie nie pamiętali słów, to i melodja zaraz szwankowała, szczególnie przy dalszych zwrotkach.

Wprawdzie dawne plany naukowe polecały uczenia nut, ale prawie tego nikt nie wykonywał, a jeżeli nawet i uczył ktoś nut, to nie znając odpowiedniej metody, nauka pozostawała zazwyczaj bez skutków, kończyła się najczęściej poznaniem nazw nut i wartości, a o trafianiu interwali i o rytmice nie było mowy. Młodzież nie zaciekawiona odpowiednio zniechęcała się wnet, a nauczyciel opuszczał ręce i przestawał dalszych wysiłków w tym kierunku.

Z chwilą powstania Państwa polskiego, Ministerstwo W. R. i O. P., aby ujednostajnić nauczanie, a zarazem podnieść szkołę na należytą wyżynę, wydaje programy dla każdego przedmiotu i to tak dla szkół powszechnych, jak i średnich.

Do najlepiej opracowanych należy, śmiało rzec można, program nauki śpiewu.

Po przestudjowaniu go, różne myśli opanowały nauczycielstwo. I tak, jedni byli przerażeni obfitością materjału, drudzy niemożliwością przerobienia go, a znów inni czując braki z tej dziedziny u siebie powiadali: jakże będziemy tego uczyć, czego sami dobrze nie umiemy, a tylko nieliczni przyklasnęli tem dążeniom, które wskazywał program nauki śpiewu.

Prawda, że materjał zawarty w programach jest duży, lecz stosując się do niego i przerabiając, jak podają wskazówki, ani się spodziejemy, kiedy się go wyczerpie. Oczywiście, gdybyśmy chcieli którąś z klas uczyć bez poprzednich wiadomości, to rzecz naturalna, że ani mowy o dodatnim wyniku. A więc np., aby wyczerpać materjał z klasy VI, trzeba przerobić klasy poprzednie, gdyż na próżni budować nie można. Należy przeto zawsze materjał z poprzednich lat skontrolować, ewentualnie uzupełnić, a dopiero potem iść naprzód.

W razie trzymania się ściśle programu od klasy pierwszej, przygotuje się umysł dzieci do tego stopnia, że późniejsza nauka tak o nutach, jak rytmie, trafianie interwali, a nawet dyktaty muzyczne nie sprawią wielkiego kłopotu. Dotychczasowa praktyka, choć nie długa wykazała, że postępując konsekwentnie od kl. I, materjał zawarty w programach da się wyczerpać.

Należałoby teraz omówić sprawę przygotowania nauczycielstwa, gdyż tu są duże braki. Władze szkolne, prawdę powiedziawszy, nie wiele zrobiły w tym kierunku, tłumacząc się oszczędnością Rządu, a więc brakiem funduszów.

tu i ówdzie odbywały się kursa, ale bez egzaminów, a i zrzeszenia nauczycielskie samorzutnie urządzały kursa dla śpiewu, jak np. Ognisko Związku Pol. Naucz. Szkół Powszechnych w Krakowie. Na jednym z tych kursów uczestnicy, czując potrzebę podniesienia kultury śpiewu, uchwalili i założyli „Związek Nauczycieli Śpiewu i Muzyki Szkół Państwowych i Prywatnych" z siedzibą w Krakowie. Spodziewać się należy, że skoro tylko sanacja Skarbu zostanie przeprowadzoną, nastanie poprawa i nasze Władze szkolne pomyślą o dokształceniu i uzupełnianiu braków u nauczycielstwa tak, jak to czynią we wychowaniu fizycznem i w robotach ręcznych. Wspomnieć tu także należy, że między przedmiotami przeznaczonymi w statucie organizacyjnym dla wyższych kursów nauczycielstkich, dawnych egzaminów wydziałowych w Małopolsce, znajduje się także śpiew. Wprowadzenie więc śpiewu do tego egzaminu, niewątpliwie przyczyni się do umuzykalnienia nauczycielstwa, a i Władze szkolne urządzając kursa wyższe dla nauczycielstwa przeznaczą wybitną siłę fachową do wykładania tego przedmiotu.

Wróćmy do samych programów. Przedewszystkiem wprowadzają one pewien stały system w nauczaniu, rozdzielając każdą lekcję śpiewu na kilka części: na ćwiczenia oddechowe, rytmiczne, słuchowe, trafianie interwali, czyli odległości tonalnych, solfeggia, czyli ćwiczenia nutowe na głos, a wreszcie pieśni. Rozumie się, że wszystkie momenty lekcji zdążają do poprawnego wykonania utworów wokalnych, pieśni, ale bez należytego opanowania poprzednich wiadomości niema mowy, o poprawnem wykonaniu pieśni. Wyglądałoby to tak, jakby ktoś chciał rzeźbić, czy malować bez znajomości rysunku, czy też innych wstępnych nauk koniecznych w tej sztuce.

Początek każdej lekcji zawiera ćwiczenia oddechowe.

(C. d. n.).

Kursy dla nauczycieli śpiewu w szkołach.

Kuratorjum szkolne i Konserwatorjum w Wilnie organizują wakacyjne dokształcające kursy dla nauczycieli śpiewu w szkołach średnich, powszechnych i seminarjach nauczycielskich.

Prelegentami będą: Dr. Wacław Piotrowski, prof. Konserwatorjum w Poznaniu (kontrapunkt, formy muz. i histoja). Stanisław Kazuro, prof. Konserwatorjum w Warszawie (metodyka, solfeggio, śpiew chóralny). Jacobi - Pawłowicz, profesor Konserwatorjum w Wilnie (zasady muz. i harmonja).

Osoby zainteresowane zechcą wcześnie zgłaszać podania pod adresem: Wilno, ul. Orzeszkowej, Konserwatorjum muz., dyrektor Adam Wyleżyński.

Zarząd kursów uprasza wszystkie pisma w kraju o łaskawe przedrukowanie niniejszej odezwy.

Zawiadomienia.

Prosimy Szanownych Członków Związku o przysłanie prenumeraty na następny kwartał, a to ze względu na terminowe wydanie gazetki. Prenumerata wraz składką członkowską wynosi 1,500.000 mk. w myśl uchwały Walnego Zgromadzenia. — Upraszamy o jednanie nowych Członków ze względu na dobro Towarzystwa. Na żądanie wysyłamy Statut Związku za zwrotem kosztów przesyłki. — Członkowie Zw. N. M. i Śp. prześlą prenumeratę załączonymi czekami na nazwisko skarbnika p. Feliksa Dziubana.

Upraszamy Szan. Czytelników Związku, oraz Czytelników „Muzyki i Śpiewu" o doniesienie nam, czy w tamtejszej miejscowości istnieje chór ewent. także zespół orkiestralny i kto je prowadzi. Pragnęlibyśmy zebrać materjał statystyczny rozwoju muzycznego w naszem Państwie.

Wszelką korespondencję i pisma prosimy kierować na ręce przewodniczącego Związku N. Muz. i Śp. prof. Franc. Koniora, Kraków, seminarjum naucz. męskie.

O budowie i konserwacji organów kościelnych.

(Ciąg dalszy).

e) **Miech tłokowy.**

Na sposób miecha skrzynkowego budowano miechy, które zamiast pudła wewnętrznego, posiadały tłok wgniatający powietrze zawarte w pudle do kanałów organowych. Taka budowa miechów organowych, wzorowaną była na podobnej konstrukcji miechów fabrycznych, używanych przy piecach hutniczych w Anglji.

Anglja, która pierwsza wprowadziła do przemysłu i komunikacji siłę parową, miechy, o których w tej chwili jest mowa, uruchamiała przy pomocy maszyn parowych. Miechy takie budowano początkowo o wydajności pojedynczej, t. j. działające jednostronnie, przy opuszczaniu tłoka tylko na dół, później poczęto budować miechy o obustronnem działaniu tłoka. Miech taki posiadał wentyle w górnej i dolnej części pudła i wypychał jednakową ilość powietrza bez względu na to, czy podnosił się do góry, czy też opadał na dół. Wentyle działały naprzemian: jeżeli tłok podnosił się do góry, wentyl dolny otwierał się dla dopływu powietrza, a przez klapy upustowe w gardle górnem, powietrze przechodziło do kanałów organowych i naodwrót.



Fig. 7. **Miech tłokowy.**
W pośrodku oś główna *i* na której umocowany tłok *d*, uszczelniony skórkami *e*. — Po prawej stronie ściany miechowej dwa gardła: górne i dolne *g h*. Po lewej dwa wentyle ssące *f*. Strzałki oznaczają: *j* kierunek powietrza, wpychanego do gardła; *k* kierunek wciąganego powietrza przez wentyl ssący; *l* kierunek tłoku. Przy opadaniu tłoku na dół, działa górny wentyl ssący i dolne gardło.

Pudło miecha tłokowego wyłożone było blachą cynkową, wewnątrz na głównej osi mieścił się właściwy tłok drewniany wybity i uszczelniony skórką. Działanie takiego miecha odbywało się na zasadzie mechanizmu pompy ssąco-tłoczącej, a że siła ludzka nie mogła podołać zadaniu poruszania, gdzie nie można było użyć siły parowej, miech taki nie znajdywał zastosowania

Miechy tłokowe budowano także w formie okrągłych cylindrów, które poruszane zapomocą dźwigni raz w górę, drugi raz w dół, dawały intenzywniejsze trochę wyniki od działalności miechów tłokowych.

Miech cylindrowy był zatem nie czem innem, jak tylko pompą powietrzną, która sama bez rezerwoaru miechowego nie dawała żądanych rezultatów. Miechowanie taką pompą było dość uciążliwe, a co zatem idzie, w praktyce okazało się mniej dostateczne. — Miechów tłokowych i cylindrowych w Polsce prawie nigdzie nie napotykamy.

f) Miech magazynowy.

Miech magazynowy nie przedstawia żadnych nowych sposobów jego budowy, jest raczej kombinacją miechów horyzontalnych, połączonych ze sobą elastycznymi kanałami. Miech magazynowy przeznaczony jest wyłącznie do zasilania wielkich organów, potrzebujących dla wielu rejestrów rozmaitego ciśnienia powietrza. Miech magazynowy, gromadząc w swej konstrukcji kilka miechów horyzontalnych, może dostarczać ścieśnionego powietrza o rozmaitej z góry określonej sile ciśnienia, zależnej od ilości i wielkości zbudowanych miechów. Każdy z rezerwoarów stanowi dla siebie całość, posiada dolne skrzydło nieruchome i górne ruchome, zaopatrzone wentylem wewnątrz kanału elastycznego. Na ruchomem skrzydle umieszczone bywają ciężary dla regulacji ciśnienia, po bokach skrzydeł i fałdów, żelazne nożyce dla regulacji wysokości podnoszenia się i również opadania fałdów miechowych.

Dolne magazyny posiadają największą siłę ciśnienia, z tych powietrze dostaje się do miechów mniejszych, zbudowanych ponad miechami głównemi. W dwóch dolnych miechach znajdują się wentyle odmiennej nieco budowy i o większej sile wytrzymałości, a te otwierane bywają nie siłą partego powietrza, lecz zapomocą widełkowatej dźwigni, przymocowanej na zewnętrznych ścianach miechowych, wtedy, gdy dolne dwa miechy posiadają już dostateczną ilość ścieśnionego powietrza. Aby zabezpieczyć równość partego z miechów powietrza i zupełne poziome położenie górnych skrzydeł poszczególnych miechów. zwykle miech środkowy umocowany jest na pierścieniach żelaznych, nawleczonych na sztabę, przymocowaną do konstrukcji miechowej. Pierścienie te nie dopuszczają żadnego nachylenia się skrzydeł i utrzymują również w poziomie dalsze miechy nad środkowym wzniesione.

Miech magazynowy może być budowanym także i na długość, w takim razie poszczególne miechy horyzontalne ułożone są obok siebie.

Miech magazynowy napełniają zwykle dwa dobre podawacze lub też miech tłokowy. Cały zatem miech magazynowy jest niczem innym, jak tylko wielkim rezerwoarem złożonym z wielu miechów horyzontalnych, ożywianych powietrzem wypartem z podawaczy. Ponieważ podawacze do miechów magazynowych muszą być większych nieco rozmiarów i wymagają wiele siły do naciągania tychże, dla zastąpienia siły ludzkiej używano siły parowej lub motorów gazowych. W wypadkach tych urządzono w ten sposób, że dźwignia służąca do naciskania podawaczy, przy mechanicznem kalikowaniu, połączoną była z kołem trybowem, które obracając się, naciskało na dół dźwignię. Był to przyrząd zbudowany na wzór mechanizmu zegarowego, po polsku nazwany „kiwadłem".

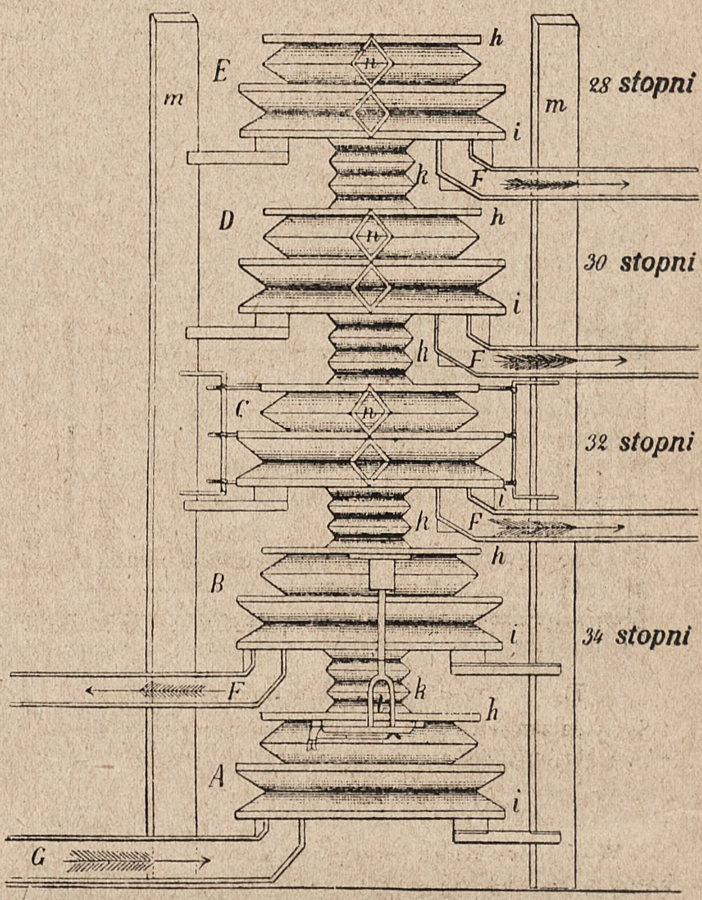


Fig. 8. **Miech magazynowy.**
(Budowa na wysokość).

G kanał główny doprowadzający powietrze z podawaczy. *A* magazyn główny regulujący siłę ciśnionego powietrza. *B* magazyn o silnem ciśnieniu (34 stopni wiatromierza) dla mechanizmu pedałowego. *C* magazyn środkowy umocowany po bokach na pierścieniach. *D* i *E* magazyny manuałowe. *F* kanały prowadzące powietrze do wiatrownic. (Strzałka wskazuje kierunek powietrza). *i* skrzydła dolne. *h* skrzydła górne. *k* elastyczne kanały. *l* dźwignia widełkowa. *m* konstrukcja miechowa. *n* nożyce

Do połowy wieku XIX, uważano miech magazynowy za szczyt rozwoju techniki organmistrzowskiej; twierdzenie to jakkolwiek w założeniu swem dobre i zupełnie słuszne, upadło z chwilą, gdy elektryczność znalazła szersze zastosowanie w przemyśle i zastąpiła najdoskonalej siłę ludzką i wszystkich dotychczas znanych maszyn parowych.

g) Miech uniwersalny.

Do najpraktyczniejszych miechów, dotychczas żadnymi lepszymi nie zastąpionych, należy miech t. zw. u n i w e r s a l n y, który z pomiędzy wszystkich innych zdobył sobie pierwszeństwo w zastosowaniu do organów kościelnych.

Jeżeli miechy, o których już była mowa, wymagały uwzględnienia wszystkich okoliczności solidnej budowy, spojenia fałdów, sklejania, zamykania fałdów przy pomocy zawias nożycowych i t. p., to miech uniwersalny pod tym względem ma najmniej wymagań, a pod względem trwałości i praktyczności przewyższa wszystkie miechy kombinowane.

Miech uniwersalny znajduje zastosowanie tak przy użyciu siły ludzkiej, jak parowej lub elektrycznej, bez

żadnych zmian lub przeróbek może siła ludzka obsłużyć i napełnić miech w każdej chwili, nawet gdy działanie motoru z powodu zepsucia przestało dostarczać potrzebnego wiatru.

Budowa miechu uniwersalnego, jest w zasadzie prawie taką, jak budowa miechu skrzynkowego, właściwie zaś ulepszenie miechu skrzynkowego, dało nam miech uniwersalny, który dotychczas nie ma konkurencji.

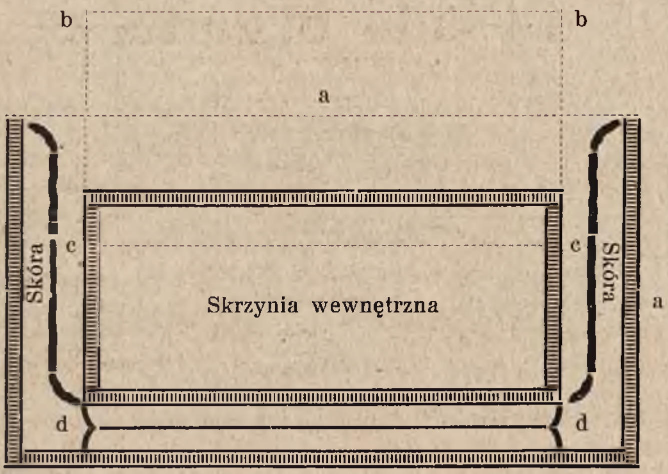


Fig. 9. **Przekrój miecha uniwersalnego.**

a Skrzynia zewnętrzna; *c* skrzydło górne; *d* zawiasy na których wznosi się skrzynia; *b* linia najwyższego wzniesienia się skrzyni węwnętrznej;

Miech uniwersalny składa się z dwóch skrzyń prostokątnych, w większej skrzyni zewnętrznej mieści się skrzynia wewnętrzna mniejsza o jedną czwartą wielkości skrzyni zewnętrznej. Skrzynia zewnętrzna umieszczona jest nieruchomo na stałym poziomie, który stanowi dolne skrzydło i konstrukcja miechowa, pod nią umieszczony jest podawacz z dźwignią dla kalkanta. Skrzynia wewnętrzna umieszczona w pośrodku zewnętrznej umocowaną jest na drewnianych ramach rozkładanych, pełniących czynność fałdów lub raczej wielkich zawiasów, na których dźwiga się skrzynia wewnętrzna do góry, gdy powietrze z podawacza, lub kanałem z motoru napływa. Ramy drewniane, o których w tej chwili mowa, mają na celu utrzymać równość dźwigania się skrzyni wewnętrznej w kierunku pionowym, jak również zabezpieczenie jej przed nierównem dźwiganiem się lub opadaniem, a wreszcie nachyleniem się na boki.

Pomiędzy skrzynią zewnętrzną a wewnętrzną pozostaje jedna ósma część wielkości miechu wolnej przestrzeni, którą wypełnia połączenie skórzane jednej skrzyni z drugą. I tak: do skrzyni zewnętrznej, skóra łącząca przyklejoną jest na górnej krawędzi, zaś do skrzyni wewnętrznej przytwierdzona jest do krawędzi dolnej. Skóra ta okala skrzynię ze wszystkich stron, nie posiada ż a d n y c h f a ł d ó w ani łamań, co umożliwia jej jak najdłuższą trwałość i nieprzepuszczalność nagromadzonego w skrzyniach powietrza. Ten sposób sklejania i łączenia miechów skórą okazał się w praktyce najlepszym i najpraktyczniejszym.

Na górnem skrzydle miechowem (skrzynia wewnętrzna) mieści się klapa bezpieczeństwa i ciężary regulujące ciśnienie. Dla tego to celu boczne krawędzie skrzyni wewnętrznej występują ponad górne skrzydło i tworzą przez to zabezpieczenie przed spadaniem nałożonych nań ciężarów.

Działanie miechu uniwersalnego nie pozostawia nic do życzenia. Jeżeli pudło wewnętrzne dźwignie się do połowy tylko, nierówność kalikowania znika zupełnie, w grze nie znać żadnych wstrząśnień i dopływ wiatru do rejestrów jest zawsze jednakowym. Miech ten ma i te zalety, że w razie rozdarcia skóry, nie potrzeba żadnych nadzwyczajnych zabiegów, zwykła skórzana łata (irchowa) dobrze naklejona, wystarcza do uszczelnienia danego miejsca.

Drugą zaletą tego miechu jest i to, że wpływy atmosferyczne nie oddziaływują zupełnie na niego. I tak w porze gorącej nie znać zupełnie żadnych zmian, ani trzasku zeschniętej skóry (jak to bywa przy miechach fałdowych) ani też w wilgoci nie ma żadnych oderwań skóry, gdyż ta ostatnia nie pracuje wcale, lecz służy tylko do uszczelnienia i wypełnienia luki pomiędzy jedną a drugą skrzynią.

Podawacz do miechu uniwersalnego powinien być jednofałdowy i solidnie zbudowany, a wtedy cały przyrząd miechowy odpowie swemu zadaniu i zapewni raz na zawsze organowi dostateczny i równy dopływ powietrza do rejestrów.

* * *

W opisie miechów nie wyczerpaliśmy jeszcze wszystkich konstrukcyj miechowych. Każdy z organmistrzów posiadał pewną praktykę i czynił ulepszenia miechów według własnego doświadczenia lub pojęcia. Ponieważ nie jest naszym zadaniem rozbierać praktycznie poszczególne modele, ograniczyliśmy się do objaśnień niektórych, najwięcej używanych miechów, a jeżeli gdzieś zachodzi potrzeba zbudowania nowego miecha, możemy wskazać tylko na m i e c h u n i w e r s a l n y, bo ten jedyny pobił pod każdym względem wszystkie dotychczas znane i stosowane miechy organowe.

Ciąg dalszy nastąpi.

Od Wydawnictwa.

Prenumerata na II. kwartał wynosi **1,500.000 Mkp.** Z powodu ustalenia się kursu marki polskiej, w tejsamej wysokości przyjmujemy wpłaty na dalsze kwartały. Kto zatem w miesiącu m a r c u uiści należytość d o k o ń c a r o k u, nie poniesie ż a d n y c h kosztów dopłaty, nawet w razie większej zwyżki kosztów wydawnictwa.

Zawiadamiamy, że w ubiegłym półroczu wielu abonentów na pisemne zgłoszenie się odbierało nasz miesięcznik i nie wyrównało dotychczas zaległości, wobec czego wysyłamy tylko tym abonentom, którzy zgóry opłacą prenumeratę.

Na zapytania informacyjne odpowiadamy tylko wtedy, gdy interesowany załączy znaczek poczt. na odpowiedź. Listów nie należycie opłaconych, nie przyjmuje się. — Za zaliczką nie załatwiamy żadnych zleceń.

Odpowiedzi Redakcji.

„Muzyka i Śpiew“ Nra od 1—26 **wyczerpane zupełnie.** Półrocznik 1923 Nra 27—33 jest jeszcze w kilku kompletach do nabycia.

P. Zygm. w Kieleckiem. Od czasu ustąpienia Ks. Dra Sobczyńskiego z przewodnictwa Kieleckiej organizacji organistów, nie nawiązano z nami kontaktu, wobec czego nie mogliśmy podawać Panom żadnych wiadomości.

P. **Jan St.** w Zawoli Czy „Vademecum“ będzie dalej wychodzić, nie mamy żadnych informacji. Najlepiej zwrócić się wprost do księgarni św. Wojciecha w Poznaniu

NA FUNDUSZ PRASOWY złożyli: PP. Czapla Kazimierz, Zawiercie 1,000.000; Pachlewski Roman, Beszowa 100 000; Styś Walerjan, Zakopane 500.000; Świątek Roman, Miechów 500.000; Ks. Ziemiański Jan, Łowce 500 tysięcy; Świtalski Wład., Gwoździec 1,000.000; Palczak B., Brzeżany 500.000; Guzik Jan, Wieliczka 500.000; Sudoł Stanisław, Okrzeja 700.000; Kozłowski M., Książ W. 500 tysięcy; Pikuła-Piwiński, Wojsławice 100.000; Spryszak St., Wojciechów 100.000; Profic Stefan, Wieliczka 150.000; Lech Jan, Świniary 100 000; Graczyński Ignacy, Barcice 50.000; Wyszatycki Jan, Sokółka 500.000; Wieczorek Michał, Gniew 100.000; Błazucki Franciszek, Nowy Majdan 100.000; Walerych Antoni, Kikół 600.000; Tyczka Antoni, Kraków 250.000 mkp.

WP. Wąsala Stanisław 500.000.—; Haber Stanisław Lwów 150.000.—; Boroniecki Stan., Przemyśl 250.000.—; Drożdż Mieczysław, 150.000.—; Sienko Jan, Kraków 500.000.—; Bętkowski Fr., Podgórze 1,000.000.—; Starczyński Szymon, Jaworzno 1,000.000.—; Ks. Czerkawski Józef, Tarnopol 5,000.000.—.

Posada organisty

jest do objęcia w parafji jednego z miast fabrycznych, przy węzłowej stacji kolejowej. — Wymagane: znajomość harmonizacji i instrumentacji, gry na organach obligato z chórem, prowadzenie dwóch orkiestr (każda po dwa zespoły, smyczkowe i dęte). — Wynagrodzenie: pensja urzędnicza, ubezpieczenie i emerytura, mieszkanie (na razie kawalerskie 2 pokoje), światło elektryczne i opał.

Zgłoszenia nadsyłać należy do Redakcji naszego pisma, na odpowiedź załączyć należy znaczek pocztowy. — Przy podawaniu kwalifikacyj, uwzględniać się będzie tylko kwalifkacje szkół muzycznych, z pominięciem jakichkolwiek „patentów“ wystawianych przez związki organistowskie. — Termin zgłoszeń do końca marca b. r.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu w Krakowie“.